RTMMAM n° 1 (2007)

Point de vue

Musiques savantes de l'Orient ou le temps de la reconnaissance *

AMINE BEYHOM **

La tradition

Dans un colloque récent à Royaumont, le compositeur franco-libanais Zad Moultaka abordait de front la question de l'évolution en musique en basant son exposé, sous l'intitulé « La trahison du *maqām* », sur des extraits des théories de Darwin et de Lamarck, et en revendiquant le droit de bousculer les traditions établies ; je cite : « [c]oncernant l'attitude vis-à-vis de la tradition il est difficile d'identifier ce qui relève du rapport à une sorte de loi sacrée indiscutable et ce qui relève de la notion d'habitude, laquelle n'est pas sans relation avec une forme de paresse mentale ou de confort existentiel. Dans ces deux cas, le danger d'étouffement est imminent » [1].

Il serait facile de critiquer cette opinion et de la comparer aux propos clairement racistes d'un Jules Rouanet postulant que «[l]a race arabe ... réprouve tout effort cérébral, tout travail réfléchi, toute pensée laborieuse ou toute suggestion abs-

* Version retravaillée de l'intervention de l'auteur au colloque « Traditions musicales au carrefour du systématique et de l'historique : prolégomènes à une musicologie générale des traditions », juin 2006, ISM-UPA, Baabda-Liban, publiée dans RTMMAM n°1.

** Professeur associé de musicologie à l'Institut Supérieur de Musique de l'Université Antonine – Baabda (Liban), chercheur associé au Centre de Recherche « Langages Musicaux » de l'Université Paris Sorbonne - Paris IV.

[1] Moultaka, octobre 2005, p. 67.

traite pénible à suivre», tout en rajoutant que l'arabesque, qu'il cite, sur la même page, comme étant LA [2] composante essentielle de la musique arabe [3], est «une forme d'essence intellectuelle où une idée abstraite s'objective dans le nombre et prend une forme géométrique» ? D'un côté les Arabes seraient incapables de toute pensée abstraite, et de l'autre la pensée abstraite serait un trait caractéristique de leur civilisation … Par ailleurs, et toujours selon le même auteur, la musique d'art arabe serait un « Art composite […], [un] art de mystiques […], [un] art de contemplatifs […], [un] art de fatalistes » [4].

D'où vient cette attitude pour le moins négative et souvent incohérente vis-à-vis de ces musiques ? Comment une tradition aussi décriée peut-elle susciter tant de fascination et ce, chez ceux-là mêmes qui la critiquent avec tant de force ?

Mais d'abord, de quelle tradition parlons-nous ? Est-ce la tradition orale transmise de génération à génération, de maître à élève, ou est-ce la « tradition » élaborée au siècle dernier par une génération de musiciens et de pseudo musicologues qui, dans la foulée du Congrès du Caire de 1932, ont imposé une démarche musicale et musicologique aberrante (à travers notamment l'inflation des effectifs des formations musicales et la notation) dont la finalité est l'harmonisation de la musique arabe, et l'instrument le tempérament égal en quarts de ton [5] ?

Si Rouanet s'exprimait au premier quart du XXe siècle, dans le contexte de la colonisation déjà ancienne du Maghreb, la réflexion, que je crois sincère, de Moultaka nous amène à nous interroger sur cette tradition qu'on nous sert aujourd'hui à toutes les sauces possibles, y compris et surtout par les instances officielles du pouvoir dans les pays arabes, représentées très majoritairement par ce que l'on a justement nommé les « Conservatoires » et leur enseignement, mais également par les instituts supérieurs de musique au sein des universités publiques ou privées.

Commençons par conséquent, nous représentants de la musicologie arabe, par notre *mea culpa* : jusque très récemment dans l'histoire de ces musiques et depuis leurs origines, nos musicologues théoriciens se sont surtout préoccupés

[2] Rouanet, 1922, p. 2937-2939. Encore « [L]a musique arabe est faite d'arabesques successives ... », et « Dans la musique [arabe], c'est l'arabesque qui domine », et encore « La musique arabe est faite de redites, comme les autres arts musulmans ».

[3] Cette affirmation paraît d'ailleurs être parfaitement gratuite : l'influence de l'arabesque en musique arabe est controversée (*cf.* Mejri, 1998).

[4] Rouanet, 1922, *loc. cit*.

[5] Voir par exemple Bacha, 2000.

de rattacher ces traditions aux théories musicales dominantes, que ce soient les théories grecques anciennes pour les défricheurs (Ibn Sīnā, Kindī, Fārābī, etc.) ou encore les théories occidentales ou byzantines pour une période plus récente, sans oublier les théories turques du tournant des XIXe – XXe siècles ; même la percée théorique de Safiyuddīn Al-Urmawī ne correspond, pratiquement, qu'à une modification de forme dans la théorie pythagoricienne, malgré le fait qu'elle repose une question de fond pressentie par ses prédécesseurs : celle de la connexion des intervalles adjacents au sein de la quarte.

La pauvreté de l'offre de théories alternatives de la modalité *maqāmienne* résulte, de nos jours et dans nos pays, en une musique et un enseignement qui font l'impasse sur l'essence même de ces musiques qu'est la complexité de la structure intervallique de la mélodie ; deux exemples nous permettront de mieux comprendre ce problème : jusqu'à ce jour, le programme d'enseignement du *'ūd* au Conservatoire National Supérieur de Beyrouth ne comporte, pour les trois premières années, que l'étude des deux modes majeur et mineur ainsi que leurs transpositions sur la touche de l'instrument[6] ; cette « évolution », relativement récente, n'est qu'une étape supplémentaire dans le renoncement aux spécificités de la musique du *maqām*. On aurait pu penser que les musicologues « tempèreraient » ces prises de positions radicales et seraient garants d'une certaine authenticité, du moins dans l'enseignement théorique : hélas, même les manuels théoriques, y compris des conservatoires[7], ont laissé tomber les bras et se réfèrent à une théorie « mondiale » de la musique qu'ils enseignent souvent comme un préalable à la « théorie » de la musique arabe qui n'est elle-même, dans sa présentation actuelle, qu'un succédané de la théorie musicale occidentale. Nous retrouvons par ailleurs assez souvent - et par exemple - dans divers manuels récents et hors conservatoire sur les musiques de notre région, des références au système tonal considéré comme « naturel » et issu de la théorie de la résonance, reléguant les modes arabes, pour peu que leur échelle principale s'écarte du système du mode majeur, dans la case des « modes artificiels »[8] ?

Qu'est-ce qui porte donc nos musicologues à être plus royalistes que le roi et à utiliser ces définitions problématiques alors que la musicologie occidentale elle-

[6] *Cf.* Rouhana, 2001.

[7] *Cf.* Gholmieh, Kerbage, & Farah, 1996.

[8] Hage, 2005, p. 11 et 12 : « le système tonal est celui qui fut le plus et le mieux exploité […][,][l]a raison en [étant] que la tonalité met en œuvre et « systématise » les lois de la résonance inscrites dans la nature par le créateur [sic] lui-même », en rajoutant que « les modes arabes comprennent […] des modes artificiels » qui « comprennent des altérations dans leur constitution », sachant que « [d]ans [les modes naturels], l'octave est divisée en 7 intervalles (5 tons et 2 demi-tons diatoniques) » avec « toujours une quinte juste entre le 1er et le Vme [sic] degré ».

même a appris depuis belle lurette à relativiser les vieux clichés des théories de la tonalité ? Pourquoi donc cette insistance à nier l'évidence du *zalzalisme*[9], et à se raccrocher à des théories périmées et, pour le moins et dans le contexte des musiques du Proche-Orient, tout à fait déplacées?

Il n'y a, dit-on, pire sourd que celui qui ne veut entendre …

Nous, musicologues du *maqām*, et sous ce vocable j'inclus toutes les musiques et pratiques musicales traditionnelles de la région, sommes responsables de la déliquescence actuelle de la musique arabe et de son enseignement ; nous, musicologues arabes, avons trompé les générations actuelles en leur infligeant ces définitions incohérentes, ces théories réductrices et en favorisant cette déliquescence de la musique traditionnelle qui, telle qu'elle existe de nos jours, ne peut évidemment servir de référence à des musiciens ou à des compositeurs désirant sincèrement apprendre et retourner aux sources de cette tradition. Nous, musicologues du *maqām*, n'avons eu comme horizon pour notre musique que l'harmonie occidentale et le tempérament égal, et avons par cela contribué fortement à limiter l'horizon de nos étudiants et des musiciens des générations précédentes, et actuelles.

Pourquoi avons-nous failli, nous, musicologues du *maqām* ? Failli dans notre mission éducatrice, failli dans notre devoir de transmission du savoir, d'élaboration de la théorie et de développement des concepts qui accompagne-raient le renouvellement de la tradition que nous sommes supposés défendre ?

La tendance « naturelle », dans un pays comme le Liban, serait d'imputer la responsabilité à l'extérieur, d'invoquer une « conspiration étrangère » : comme dit ce qui est devenu à la longue un dicton local, « c'est la faute aux Italiens » ; pauvres « Italiens » qui n'ont jamais eu quoi que ce soit à faire dans les affaires

[9] Les intervalles *zalzaliens* (de Manṣūr Zalzal, *'ūdiste* de la seconde moitié du VIIIe siècle, qui aurait été le premier à « placer » une « ligature » [plusieurs écrits anciens font supposer que ces « ligatures » étaient de simples marques sur la touche du *'ūd*, *cf.* Erlanger, 1938, Tome III , p. 111 : « Les ligatures sont des marques faites sur le manche des instruments à cordes »] matérialisant des intervalles sortant du cadre diatonique (*cf.* Abou Mrad, 2005, p. 772) et correspondant aux « secondes neutres », de valeur approximativement égale à trois quarts de ton, contenues dans le tétracorde de base de la musique arabe ; ce dernier est décliné sous les trois formes T – J1 – J2 (ton, première « seconde neutre » *mujannab*, deuxième « seconde neutre », avec J1 légèrement différent de J2), J1 – T– J2, et J1 – J2 – T ; l'indice bas pour les « secondes neutres » ne les identifie pas (comme ayant une valeur fixe), mais sert à les différencier comme ayant des valeurs inégales (pour éviter une référence à la valeur uniforme de 3/4 de ton qui leur est attribuée dans les théories contempo-raines du *maqām*), variables selon le mode, la région et le musicien. Par extension, l'adjectif *zalzalien* s'applique à tous les intervalles sortant du cadre semi-tonal strict, notamment à la seconde « légèrement augmentée » (de valeur approximative 5/4 de ton) du tétracorde *ḥijāz*, ou à tout intervalle correspondant approximativement à un multiple impair du quart de ton (tierces, quartes, quintes etc. « neutres » ou « légère-ment augmentées » - ou « diminuées ») que l'on retrouve dans la littérature spécialisée.

intérieures du Liban[10], moins encore dans sa musique. Il serait trop facile, par ailleurs, d'accuser la musicologie occidentale de tous les maux dont est affligée la musicologie arabe, et, ce faisant, nous dédouaner de notre propre responsabilité : la musicologie occidentale s'est construite sur les bases de la musique tonale qui lui est propre, et, confrontée, lors de l'expansion territoriale accompagnant et suivant la révolution industrielle, à des cultures complètement différentes dans des pays de niveaux social, économique et culturel tombés au plus bas, a essayé d'expliquer, dans l'urgence et parfois dans l'effarement par rapport à ces sonorités étranges et à ces circonvolutions incompréhensibles de la mélodie, ce qui pour elle était complètement inexplicable.

Dans ce contexte, le racisme d'un Rouanet devient une réaction que je qualifierais, à la limite, de « normale » : comment décrire une musique qu'on n'« entend » pas, qu'on ne « sent » pas, et que les autochtones eux-mêmes ne paraissent pas pouvoir décrire de manière raisonnable ? Pour moi, Rouanet était un amoureux déçu de la musique arabe, un admirateur platonique qui, confronté à la réalité physique de la dégénérescence de cette culture, a réagi de la seule manière que sa propre culture le lui permettait : par le refus de cette musique et de ses représentants[11].

Pouvons-nous nous étonner, par conséquent, que la musicologie occidentale ait évolué rapidement, des premières tentatives « modernes » de compréhension du système de la musique arabe avec Laborde, Villotteau et Fétis, et jusqu'aux affirmations incohérentes et plus récentes d'un Chailley dans une série d'écrits consacrés au « langage » musical[12] ? Chailley qui, confronté de plein fouet à ses élèves arabophones et à cette culture en phase de renaissance post-colonialiste ainsi qu'à différentes autres cultures musicales, savantes ou populaires, devenues soudain accessibles grâce à la technologie moderne, n'a pu que mener un combat d'arrière-garde soutenant mordicus que le système heptatonique tonal restait le système de référence et que le diatonisme et la tonalité, mais aussi la modalité, trouvaient leur justification tantôt dans le cycle des

[10] Cet exposé a été écrit avant la guerre de l'été 2006 au Liban ; bien évidemment la situation a changé sur le plan politique de nos jours, mais pas (encore) sur celui de la musicologie …

[11] Ceci sans oublier certaines réactions de musiciens et compositeurs occidentaux quant aux musiques extra-européennes, notamment les citations par Schaeffner, 1994, p. 13, *cf.* Berlioz, 1862, p. 278-279, 284 « [Le peuple chinois] a une musique que nous trouvons abominable, atroce, il chante comme les chiens baillent, comme les chats vomissent quand ils ont avalé une arête ; les instruments dont il se sert pour accompagner les voix nous semblent de véritables instruments de torture ». Rouanet n'est pas en reste puisque, en tant que « spécialiste » de la musique arabe, il a quand même dû pouvoir entendre (sinon écouter) une musique arabe « authentique ».

[12] *Cf.* Chailley, 1967 (rééd. 1996), 1985 et 1996.

quintes pythagoricien et tantôt dans la théorie de la résonance ? Et que les « exceptions à la règle » [13] pouvaient toutes être expliquées par le phénomène de la « tolérance » [14] ? Mais n'est-il pas normal qu'une culture essaie de préserver des privilèges acquis, surtout quand les détracteurs potentiels, dont font partie les musicologues du *maqām*, s'ingénient à lui fournir support et justifications dans leurs propres traditions et théories musicales ?

Bien évidemment, nous pourrions reporter notre responsabilité sur la musicologie occidentale et lui reprocher (ou à certains de ses représentants) d'avoir essayé de ramener quelconque musique au monde à son propre système, aussi incohérent qu'il soit dans ses justifications théoriques ; nous pourrions également accuser cette musicologie de continuer à vouloir nier l'évidence de l'influence de la musique arabe sur les musiques européennes, et ce, au moins à partir du Moyen Âge ; nous pourrions de surcroît lui reprocher de douter encore et toujours de l'influence des échelles *zalzaliennes* de la tradition ecclésiale orientale sur les musiques religieuses en Europe et ce, avec l'expansion du christianisme primitif ; nous pourrions enfin tancer cette musicologie de frilosité à reconnaître les traits communs entre musiques populaires européennes et musiques de la zone du *maqām*, et juger les Orientalistes à notre propre aune en les incriminant de refus et de dénigrement de l'altérité.

Mais nous ne pouvons pas le faire, en réalité, parce que tout cela est dans l'ordre des choses, parce que la musicologie occidentale ne fait après tout que très correctement ce que nous autres, musicologues du *maqām*, apprenons seulement aujourd'hui à faire : cette musicologie défend et analyse avant tout sa propre musique, sa propre culture, pas la nôtre et, malgré ce fait, elle essaye depuis des décennies de sortir de ce cadre et de comprendre, pour le moins de s'expliquer, cette différence et cette altérité, notamment à travers cette spécialité éminemment occidentale qu'est l'ethnomusicologie.

Encore que l'ethnomusicologie elle-même, supposée s'intéresser aux musiques extra-occidentales et, par extension, aux musiques traditionnelles ou « popu-

[13] C'est-à-dire les dizaines (ou centaines, *cf.* Beyhom, 2003) d'échelles, les différentes divisions de l'octave pratiquées dans le monde ne correspondant pas, dans la théorie comme dans la pratique, aux échelles diatoniques.

[14] Certains musicologues occidentaux pourraient penser que les théories de Chailley sont périmées et ne valent plus la peine d'être citées : cette attitude ne prendrait pas en compte la véritable fascination que ses écrits, qui proposent des définitions générales ainsi que des explications commodes des phénomènes musicaux, suscitent chez une partie des musicologues dans les pays arabes. Par ailleurs, les livres de Chailley ont pour eux d'être publiés depuis quelque temps, et relativement accessibles, avec le temps, dans ces pays : ceci est loin d'être le cas pour des écrits plus récents, surtout pour des articles publiés dans des revues musicologiques dont la diffusion est, généralement, limitée à l'Occident.

laires » des pays occidentaux, peine toujours à définir, sinon à comprendre et expliquer, les musiques savantes de l'Orient. Un des problèmes de base soulevés par cette relation consiste en l'attachement premier de cette discipline aux musiques populaires, perçues comme derniers vestiges de cultures vivantes en voie d'éradication suite aux séquelles de la colonisation ; ce qui paraît un peu étonnant, dans ce contexte, est que le sentiment d'urgence, quant à la préservation du peu qui survit des musiques savantes, et qui devrait servir de fil conducteur pour les problématiques à venir, ne se manifeste pas vraiment au sein de la discipline ; à travers ce positionnement de ce que j'appellerai l'ethnomusicologie « classique », nous pouvons déduire une réticence certaine de celle-ci à étudier les musiques extra-européennes dans une perspective diachronique, la tendance première consistant toujours à privilégier un comparatisme synchronique d'instantanés topographiques et anthropologiques.

Relativisons : il est vrai que, depuis les travaux pionniers de Bartok, puis de Braïloiu, l'ethnomusicologie a fait de grands pas dans l'application de méthodes propres pour l'analyse des musiques populaires européennes et extra-européennes, mais ces méthodes sont-elles adaptées dans le cas de musiques extra-européennes savantes, il est vrai souvent incomplètement systématisées et pas mieux théorisées que la musique tonale ? On pourrait en douter en lisant certains ouvrages de « spécialistes » [15], par exemple, de la musique arabe, fourmillant d'erreurs et d'approximations théoriques ou historiques, ou encore de contradictions flagrantes quant à la musique même étudiée ; ici, tout se passe comme si l'éloignement physique – et culturel, favorisait, notamment dans le

[15] Citons, pour l'exemple, Christian Poché et Amnon Shiloah, dont les écrits sont loin d'être exempts d'erreurs factuelles : pour le premier, prétendre, parmi autres assertions, dans le *New Grove* (Poché, 2001, « `*ūd* », Vol. 26, p. 25-31), que Rabih Abou-Khalil aurait été le premier à avoir utilisé le '*ūd* en jazz est une contrevérité pure, Ahmad Abdul-Malik l'ayant précédé d'environ une trentaine d'années dans cette voie (*cf.* Abdul-Malik, 1958, et Beyhom, 2007). Quant à Shiloah, j'ai pu constater plusieurs erreurs dans sa traduction de Kātib (Shiloah, 1972) dont (p. 86) : « La ligature du médius des anciens se place au neuvième de la longueur de la corde plus la moitié du neuvième de la longueur de la corde » ; le calcul de la position de cette ligature donnerait dans ce cas 1/9 + 1/18 = 1/6 → 5/6 de la corde, et pas 81/68 comme l'écrit Shiloah (soit 8/9 x 17/18 = 132/162, soit 303 cents) – Kātib a en fait écrit « plus la moitié du neuvième de la longueur *restante* de la corde » [*cf.* version arabe commentée par Khashaba et Ḥifnī, 1975 ; la mise en italiques est de nous], ce qui explique et valide les calculs de Shiloah. Si cette erreur de traduction est rattrapée dans l'exposé même du calcul, d'autres erreurs relèvent, pour le moins, d'une légèreté certaine dans la détermination des positions des ligatures, comme celles du calcul du médius de Zalzal (p. 87) : « De la ligature du médius Zalzal qui est dite aussi "médius des Arabes" (elle s'appelle aussi la "voisine") et se place au sixième et au sixième du neuvième de la corde (27/23) », or le calcul donne 5/6 - 1/(6x9) = (45 - 1) / 54 = 22/27, soit 355 cents. Par ailleurs, les erreurs factuelles dans son livre *La musique dans le monde de l'islam* [Shiloah, 2002 (1995)], notamment en citant (p. 252) 47 degrés au total pour une double octave (en quarts de ton successifs) décrite par Māshāqā et Aṭṭār comme en contenant 49 (avec les degrés aux octaves), permettent de douter du sérieux de ses recherches, ou de la traduction (voir également à ce sujet [Beyhom, 2005, p. 85] et note de bas de page correspondante).

cas de musiques savantes de l'Iran, de l'Inde ou encore de la Chine, l'approche analytique et ce, au détriment de musiques restées de mémoire historique au contact de l'Occident sinon interagissant avec lui, particulièrement, comme l'écrit si justement Nidaa Abou Mrad, dans le cadre des syncrétismes musicaux autour de la mer Méditerranée [16]. À ce sujet signalons qu'il n'y a actuellement, à notre connaissance et en Europe, qu'un seul spécialiste des théories anciennes du *maqām* en activité et ce, au Royaume-Uni, ainsi qu'un unique spécialiste des traditions du *maqām*, hors pays arabes, en France : cette carence est, dans le cadre de la nécessité politique d'une meilleure compréhension par les Européens de la culture arabo-islamique, pour le moins étrange, pour ne pas dire contre-productive.

Mais gardons-nous toujours de la facilité dans la critique : qu'avons-nous fait, nous, musicologues arabes du *maqām*, pour nous rapprocher des autres grandes familles de la modalité heptatonique, pour les étudier et pour nous en inspirer ? Pas grand-chose, reconnaissons-le : nous n'avons aucun spécialiste reconnu de la musique indienne ou iranienne, ou encore, pour ne pas aller aussi « loin », pas un seul spécialiste de la musique turque dans nos universités et conservatoires, du moins au Liban ; triste réalité à laquelle nous sommes confrontés dans notre enseignement quotidien, et qui nous condamne justement au recours à des études occidentales écrites, du moins, dans des langues que nous pratiquons, pour la compréhension de ces musiques qui pourtant sont apparentées à la nôtre, sinon développées à partir du (ou influencées par le) même noyau originel.

Le bilan de la musicologie arabe des siècles derniers est consternant : nous avons abdiqué nos spécificités, fui nos responsabilités et trompé tous ceux qui, naïvement, attendaient de nous des encouragements à persévérer dans une voie nécessaire et évidente, la compréhension et le développement de notre musique. En place de cette démarche, nous nous sommes enfermés dans le schéma dominant/dominé : du temps des califes et de la splendeur du Baghdad de « l'Âge d'Or », l'empire arabe a assimilé les cultures dominées et favorisé une synthèse, ou un syncrétisme, des musiques sous sa domination, résultant en ce que nous appelons aujourd'hui la musique d'art arabe ; depuis, et avec la décadence de cet empire, l'avènement de l'empire ottoman et jusqu'à la décolonisation, nous n'avons fait que du suivisme culturel et théorique. Normal, diraient d'aucuns, et juste retournement des choses : pourquoi pas, sauf que, sous la domination ottomane, les spécificités essentielles de ces musiques d'art ont été épargnées du fait des similitudes profondes dans les systèmes musicaux de cet empire ; alors que le choc culturel représenté par la confrontation avec l'harmonie de la

[16] Abou Mrad, 2007.

musique occidentale, et le tempérament égal, n'a pas pu être surmonté par ces musiques : des caractéristiques du syncrétisme musical originel méditerranéen, soit, (comme l'écrit Nidaa Abou Mrad)[17], la monodie, la modalité, l'intonation *zalzalienne*, la prépondérance rythmique verbale, la poïétique modélisatrice traditionnelle, l'improvisation et l'esthésique musicale du sens transcendant, peu de traits survivent dans les « traditions » musicales de nos régions aujourd'hui : le domaine de la monodie s'est réduit en peau de chagrin, circonscrit quasiment exclusivement à la cantillation coranique et à certains chants d'église résistant encore à l'harmonisation à outrance du répertoire, la modalité emprunte les schémas de la musique tonale, les intonations *zalzaliennes* disparaissent au profit du diatonisme à tempérament égal, l'improvisation ne survit que sous forme de clichés dans les aspects les plus caricaturaux du *taqsīm* instrumental, la rythmique cyclique est prépondérante, etc.

Nous pourrions continuer ainsi pendant un certain temps à nous plaindre de la déconfiture de cette musique arabe d'art momifiée, agressée de toute part par la soi-disant modernisation, la mondialisation, les valeurs néo-coloniales, transmise par inertie et apprise par habitude (ou par convenance) faute de mieux : le plus important, il me semble, après ce diagnostic que certains qualifieront probablement de sévère mais que je pense correctement établi, est d'examiner ensemble les voies qui nous permettraient à nous, musicologues du *maqām*, de remédier à nos erreurs passées et actuelles, d'insuffler un nouveau désir et une nouvelle fierté à nos étudiants, de contribuer à inspirer nos musiciens en leur proposant notamment des alternatives à une soi-disant modernité qui n'est qu'un autre aspect de la domination culturelle, sociale et économique imposée par la globalisation.

Ou, pour le moins leur apprendre à distinguer entre ce qui a réellement trait à la tradition, et ce qui est maquillé pour lui ressembler, cette tradition qui est encore à portée de mémoire, mais qui nous échappe, presque inexorablement … Cette perte de mémoire qui est le signe révélateur, le stigmate du dysfonctionnement profond de nos sociétés et de nos traditions.

L'Alternative musicologique

Après ce constat, on peut légitimement se demander pourquoi est-ce que des universités, occidentales ou non, ou des musicologues et des musiciens voudraient bien traiter avec une musicologie en aussi mauvaise position, privée de ses références culturelles propres, incapable de raisonner par elle-même et

[17] *Idem*.

encore moins de proposer des alternatives à la déliquescence de la musique traditionnelle ; mais l'équation est, heureusement, en train de changer : dans les dernières décennies, le décloisonnement des approches épistémologiques des différents courants de la musicologie occidentale, ainsi que l'émergence d'une nouvelle génération de chercheurs autochtones, formés en Occident aux nouvelles approches disciplinaires, et la constitution d'une nouvelle génération d'ethnomusicologues pratiquant (quasi-systématiquement) les musiques savantes des cultures étudiées [18], a fortement contribué à la cristallisation d'un nouveau projet, celui de l'élaboration d'une musicologie générale appliquée au champ des traditions savantes de l'Orient.

Tout particulièrement pour les musicologues autochtones, ce programme informel d'action s'est traduit par des recherches en profondeur sur, notamment, le syncrétisme originel des musiques autour de la Méditerranée, et par la création d'outils et de méthodologies systématiques et diachroniques plus aptes à rendre compte des spécificités d'une musique de tradition. Cette ébauche de programme devra être développée, y compris en coopération avec les universités occidentales (coopération « verticale ») ou avec des musicologues ou établissements universitaires spécialisés dans d'autres musiques savantes (coopération « horizontale », par exemple de l'Inde, de la Turquie et de l'Iran), avec le développement d'outils à caractère généraliste pouvant servir de plateforme commune pour l'analyse de ces musiques, mais également des musiques modales européennes occidentales, en particulier ecclésiales médiévales ; ces coopérations peuvent notamment se faire directement avec les musiciens concernés, par exemple dans le cas des musiques populaires. Elles devraient par ailleurs concerner la numérisation, le rassemblement et la mise à disposition, par accès internet, de tous les manuscrits relatifs à la musique du *maqām*, qu'ils soient dans des bibliothèques occidentales ou disséminés dans les pays directement concernés. Dans ce cadre, la remise à l'œuvre de la transmission orale de l'art musical, adaptée au siècle et faisant large part aux technologies de pointe, devrait permettre d'éliminer (ou pour le moins de contourner) le complexe de la notation, premier obstacle au renouvellement créatif de cette musique d'art. Il faudra également y adjoindre un travail de recherche et de recréation d'instruments anciens, tombés en désuétude ou remplacés par des équivalents occidentaux, notamment pour l'équation *kemenché*-violon, ou encore contrebasse-*shāhrūd*. Bien évidemment, la formation de nos futurs musicologues dans le cadre de cette revivification est indispensable à la continuité du processus.

[18] Ce phénomène n'est pas récent : c'est sa généralisation au sein des nouvelles générations d'ethnomusicologues qui est saluée ici.

Ceci constitue le programme minimum d'action sur le plan musicologique indispensable pour former nos étudiants aux méthodes éprouvées des universités en Occident et profiter de l'expérience accumulée au cours des siècles derniers par la musicologie occidentale dans ses différentes composantes, mais aussi pour faire partager nos points de vue aux musicologues (notamment iraniens, turcs et indiens) les plus ouverts au dialogue, et proposer notre expertise dans des domaines où nos méthodes d'analyse peuvent contribuer à une meilleure compréhension de musiques rentrant dans leur domaine de recherche ; cet échange à double sens constitue l'essence même du mot coopération.

Il est temps également pour nous d'œuvrer pour faire reconnaître la spécificité de notre discipline au sein de la musicologie mondiale, sachant que la condition *sine qua none* pour ce faire est de convaincre, et pour ce, la seule voie possible est celle de l'action, et de l'excellence.

« Liban, terre de souvenirs, pleine de nuances »

Maurice Barrès

Conclusion : le temps de la reconnaissance

Le monde de la musicologie, qu'elle soit du *maqām* ou de toute autre musique au monde, est actuellement en pleine ébullition. Peu de champs disciplinaires sont de nos jours autant remis en question, de l'intérieur ou de l'extérieur, dans le cadre de ce que Jean-Jacques Nattiez (2006) a appelé « l'éclatement de la musicologie » : pour faire face à cet « éclatement », ce musicologue réputé recommande, entre autres, d'intégrer la spécificité culturelle et historique de toute pratique musicale, l'unité ainsi retrouvée de la musicologie devant pouvoir se fonder sur l'unité du fait musical. Toujours selon cet auteur, « il n'y a pas de raisons d'opposer comme incompatibles la spécificité historico-culturelle d'un fait musical et la recherche des universaux de la musique » .

Il est symptomatique d'une culture dominante qu'elle soit tentée de réfléchir en termes d'universaux, étant sous-entendu que ce qui est « universel », normal en quelque sorte, est ce qui s'applique avant tout, sinon exclusivement, à cette même culture. Cependant, au sein des quatre branches importantes de la musicologie qui sont, toujours selon le même auteur, la musicologie historique, l'ethnomusicologie, l'analyse musicale et la psychologie de la musique, les contradictions sont déjà nombreuses, nonobstant le fait que les traditions savantes extra-européennes y semblent inexistantes, ou reléguées comme un sous-produit du domaine de recherche de l'ethnomusicologie.

Il semble évident que les frontières entre ces quatre branches ne sont pas étanches : la recherche historique découplée du fait musical et de son analyse nous ramènerait, dans le cas des musiques d’art extra-occidentales, aux temps de l’érudition stérile, de l’Orientalisme réducteur. Mais les frontières entre musiques ne sont pas étanches non plus : une partie de ce texte concernait bien opportunément l’influence de la musique (et de la musicologie) occidentale(s) sur les musiques d’art extra-européennes et les alternatives possibles. Dans cette optique, nous appelons surtout à réfléchir au concept d’« universaux » en musique ; est-ce que l’« universalité » passe également par l’intégration des spécificités culturelles et historiques des musiques extra-européennes ? Mais l’intégrer en quoi ? En une musicologie généralisée issue historiquement d’une musique particulière, dont les traits dominants sont incompatibles avec la majorité des musiques précédentes ?

Ces questions sont parmi celles qui devront trouver des réponses menant à la cristallisation de ce qui, à terme, devra constituer la vraie musicologie généralisée, dans ses deux branches historique et analytique, la première incluant le systématisme diachronique, et la deuxième prenant en compte toutes les spécificités et les techniques d’analyse mises à notre disposition par les recherches les plus récentes et par l’approche pluridisciplinaire qui en résulte ; ainsi, la musicologie des musiques savantes extra-européennes, qui devra assimiler le meilleur de la musicologie occidentale, pourra contribuer à l’élaboration de cette musicologie générale dont les musiques savantes d’Orient seraient un des piliers, ainsi qu’un catalyseur de la réflexion.

Une autre piste de réflexion que je désire soumettre, plus particulièrement à mes compatriotes libanais, consiste en une interrogation du rôle du Liban et des Libanais sur l’échiquier culturel régional et international : pouvons-nous continuer à nous penser en tant que trait d’union, une sorte d’intermédiaire entre Orient et Occident ? Si la réponse est, pour certains, toujours oui, ne vaudrait-il pas la peine, dans ce cas, de réfléchir à ce rôle en nous posant la question suivante : un trait d’union peut-il avoir une personnalité propre ? Peut-il garder (en paraphrasant un homme politique français connu) une mémoire de l’histoire, et un sens de la nuance, surtout en musique ? Et comment ?

Comme je l’écris en titre de ce texte, le temps de la reconnaissance est venu : la reconnaissance envers nos maîtres qui nous ont prodigué, souvent sans compter, conseils et savoir ; la reconnaissance envers ceux qui, au sein de la tradition, ont su garder vivante la flamme et la transmettre dans des conditions de plus en plus difficiles, mais aussi la reconnaissance de cette nouvelle musicologie issue de la conjonction de compétences entre Occident et Orient, et du rôle qu’elle est appelée à jouer dans les décennies à venir.

Bibliographie

Recueil des Travaux du Congrès de Musique Arabe qui s'est tenu au Caire en 1932 (Hég. 1350), 1934, Le Caire, Imprimerie Nationale Boulac.

ABOU MRAD, Nidaa, 2005, « Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe », *Musiques. Une encyclopédie musicale pour le XXIe siècle,* vol. 3, Musiques et cultures, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 756-795.

ABOU MRAD, Nidaa, 2007, « Compatibilité des systèmes et syncrétismes musicaux : une mise en perspective historique de la mondialisation musicale de la Méditerranée jusqu'en 1932 », *filigrane n° 5*, Paris, l'Harmattan.

BACHA, Toufic (El~), 2000, *Le violon et les quarts des* [sic] *tons – 21 études supérieurs* [re-sic], Beyrouth, CNSM n° 24 (+ 2 CD).

BERLIOZ, Hector, 1862, *Les soirées de l'orchestre*, 2e éd., Paris, Michel Lévy [cité dans Schaeffner, 1994, p. 13].

BEYHOM, AMINE, 2003, *Systématique modale*, thèse de doctorat en trois volumes, Université Paris Sorbonne - Paris IV, non publiée, Paris.

BEYHOM, Amine, 2005 (4e trimestre), « Approche systématique de la musique arabe : genres et degrés système », *De la théorie à l'art de l'improvisation*, Paris, Delatour, p. 65-114.

BEYHOM, Amine, 2007, « Des critères d'authenticité dans les musiques métissées et de leur validation : exemple de la musique arabe », *filigrane n° 5,* Paris, l'Harmattan.

CHAILLEY, Jacques, 1967 (R. 1996), *Expliquer l'harmonie ?*, Paris, Rencontre, réédition Paris, l'Harmattan.

CHAILLEY, Jacques, 1985, *Éléments de philologie musicale,* Paris, Alphonse Leduc.

CHAILLEY, Jacques, 1996, *La musique et son langage*, Zurfluh.

ERLANGER, Rodolphe d', 1938, *La musique arabe*, tome III : *Ṣafiyu-d-Dīn Al-Urmawī*, Paris*,* Librairie orientaliste Paul Geuthner.

GHOLMIEH, Walid, KERBAGE, Toufic & FARAH, Antoun, 1996, *Naẓariyāt Al Mūsīqā Ash-Sharqi ʻArabiya*, Beyrouth, CNSM.

HAGE, Louis, 2005, *Les « modes » du chant syro-maronite*, Kaslik (Liban), USEK.

KHASHABA, Ghaṭṭās Abdul-Malik et ḤIFNĪ, Maḥmud Aḥmad, 1975, *Kitāb Kamāl Adab Al-Ghinā',* par *Al-Ḥasan ibn Aḥmad ibn Alī Al-Kātib*, Le Caire, Al-Hay'a Al-Miṣriya Al-'Āma lil-Kitāb.

MEJRI, Mohammed, juin 1998, *La musique classique arabe du Mashreq au XXème siècle et ses rapports avec l'Occident*, Paris IV, thèse de doctorat, non publiée.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Unité ou éclatement de la musicologie ? Propositions pour une musicologie générale*, quatre conférences au Collège de France en avril et mai 2006 [texte de présentation des conférences].

POCHÉ, Christian, 2001, «`ūd», *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Stanley Sadie (ed.), vol. 26, London, Macmillan, p. 25-31.

ROUANET, Jules, 1922, « La musique arabe - La musique arabe dans le Maghreb », Albert Lavignac (éd.)*, Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, tome V, Paris, Delagrave, p. 2813-2942.

ROUHANA, Charbel, 2001, *Manhaj Al 'Ūd*, Beyrouth, CNSM.

SCHAEFFNER, André, 1994, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, éditions de l'EHESS.

SHILOAH, Amnon, 1972, *Al-Ḥasan Ibn Aḥmad Ibn 'Alī Al-Kātib - La perfection des connaissances musicales* [Kitāb Kamāl Adab Al-Ghinā' par Al-Ḥasan Ibn Aḥmad Ibn 'Alī Al-Kātib], traduction commentée d'un manuscrit arabe, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner.

SHILOAH, Amnon, 1995 (traduction 2002), *La musique dans le monde de l'islam, une étude socio-culturelle*, Christian Poché (éd.), Paris, Fayard. [Traduction de l'édition anglaise de 1995 (Scolar Press)]

Webographie

MOULTAKA, Zad, octobre 2005, « La trahison du maqâm », *Actes du colloque « Maqâm et création »*, Fondation Royaumont, http://www.royaumont.com/fondation_abbaye/fileadmin/user_upload/dossier_PDF/programmes_musicaux/COLLOQUE_MAQAM_ET_CREATION_OCTOBRE_2005.pdf, p. 66-75 (téléchargé le 19/11/2006).

Discographie

ABDUL-MALIK, Ahmad, 1958 (R. 1993), *Jazz-Sahara*, Riverside OJCCD-1820-2, CD (rééd.).